

Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina

Estudio exploratorio

María Noel Sbodio*

*Licenciada en Sociología especializada en Gestión cultural y Magister en Ciencias Políticas. Co-redactora del proyecto de Ley Nacional de Danza y miembro de la Mesa coordinadora del Movimiento por la Ley.

Este trabajo se ha enriquecido gracias al aporte y sugerencias de colegas y amigas: Mariela Ruggeri, Silvina Capdevila, Paula Rodríguez y Eugenia Schvartzman.

noelsbodio@yahoo.com.ar

Abstract: El artículo explora las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina desde la perspectiva de la Sociología de las profesiones. La autora indaga sobre las realidades laborales de los bailarines a partir de los diferentes sistemas de producción en danza y llama la atención sobre un hecho notorio: no existen estudios precedentes en la materia, situación que sólo se explica por la histórica invisibilización que ha sufrido este colectivo laboral. Un interrogante queda planteado: ¿Cómo repensar la relación Estado-sociedad civil en pos de lograr el reconocimiento y goce de los derechos laborales de los artistas de la danza?

Introducción

El presente trabajo es un avance de la investigación en curso sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina, que llevo a cabo como investigadora independiente y que tiene como objetivo contribuir al conocimiento de la realidad laboral de los hacedores de este campo específico del arte. Se trata de un trabajo de tipo exploratorio, que se propone aportar elementos para la construcción de un marco de referencia teórico sobre el tema. Las técnicas de recolección de información en esta primera fase han sido el análisis documental y la entrevista con informantes clave.

Resulta pertinente poner en foco la realidad de los trabajadores de la danza por una razón fundamental: en los últimos años el sector ha experimentado un proceso de movilización y aspira a organizarse, reclama legislación propia (leyes de fomento, jubilatorias, etc.); podríamos decir que poco a poco se constituye como sujeto político. Pero no existen en nuestro país estudios sobre la materia. Se trata de un área de vacancia temática.

Achugar (1999) sostiene que el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo en América Latina no se ha desarrollado lo suficiente, antes bien se debe fundamentar su existencia o legitimidad como temática. Es decir, en el espectro de los estudios que han intentado dar cuenta del sistema cultural, no se ha tenido en cuenta la dimensión económica de la cultura (producción, circulación, reproducción, creación de valor). Ahora bien, ¿qué hay del sujeto que produce? Desde la perspectiva marxista, es el sujeto que produce quien crea valor (me refiero aquí al valor económico; no estoy poniendo en cuestión la creación de valor simbólico por parte de los artistas). Hemos descuidado hasta el momento el estudio de los artistas como sujetos productores (de valor económico), y también hemos descuidado el estudio de las condiciones de producción del trabajo artístico (me refiero a las condiciones materiales, jurídicas, etc.). En síntesis, no hemos reparado hasta el momento en el hecho de que los artistas son trabajadores.

Pero no sólo las ciencias sociales han ignorado este tema: los administradores públicos tampoco lo han considerado relevante: aunque hace décadas que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) pone el acento sobre esta cuestión, los gobiernos de los diferentes países no logran estar a la altura. La "Recomendación relativa a la condición de artista" de UNESCO data del año 1980. El documento es uno de los puntos de partida de este trabajo, ya que contiene las recomendaciones que los Estados nacionales están llamados a seguir en relación a los derechos morales, sociales, pero sobre todo en relación a los derechos económicos y laborales de los artistas.

Más de treinta años después, encontramos que en Argentina las recomendaciones nunca han sido puestas en práctica. Sin embargo, en nuestro país este documento se sancionó por ley (Ley 24.269 sancionada en el año 1993).

La ´Recomendación…' sigue siendo sumamente relevante; permítaseme la cita textual de algunos párrafos clave para este trabajo, ya que resultan elocuentes:

> (…) Los artistas deberían gozar de una condición equitativa y su profesión debería estar rodeada de la consideración que merece. Sus condiciones de trabajo y de empleo deberían ser tales que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas si así lo desearan.
>
> Los Estados Miembros deberían tratar de tomar las medidas pertinentes para que los artistas gocen de los derechos conferidos a un grupo comparable de la población activa por la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo, y velar por que, en lo que a ingresos y seguridad social se refiere, el artista llamado independiente goce, dentro de límites razonables, de protección en materia de ingresos y de seguridad social.
>
> (Los Estados Miembros deberían) buscar los medios de extender a los artistas la protección jurídica relativa a las condiciones de trabajo y empleo tal como la han definido las normas de la Organización Internacional del Trabajo (…).
>
> Reconociendo el papel que desempeñan las organizaciones profesionales y sindicales en la defensa de las condiciones de empleo y de trabajo, se invita a los Estados Miembros a tomar medidas adecuadas para fomentar la libre creación de tales organizaciones en sectores donde no existen.

> Se invita a los Estados Miembros a que se esfuercen, dentro de sus respectivos medios culturales, por dispensar a los artistas asalariados o independientes la misma protección social que habitualmente se concede a otras categorías de trabajadores asalariados o independientes.
>
> Para preservar la salud y prolongar la actividad profesional de ciertas categorías de artistas (por ejemplo, artistas de ballet, bailarines, cantantes) se invita a los Estados Miembros a prever en su favor una asistencia médica adecuada no sólo en caso de incapacidad de trabajo, sino también a los efectos de prevención de enfermedad, y a considerar la posibilidad de emprender estudios sobre los problemas de salud propios de las profesiones artísticas [UNESCO, 1980, Sección III Principios rectores, Puntos 5; Sección V Condición social, Punto 3; Sección VI Empleo y condiciones de trabajo y de vida del artista; organizaciones profesionales y sindicales, Puntos 2 Inciso b), 4, 4 Inciso b), 5 y 7 Inciso b)].

¿Por qué "La Recomendación" no ha generado un estado de situación diferente? Tal vez porque forma parte del universo de lo ético, remite a un estado 'pre' de las cosas, a cómo deberían ser las condiciones. El texto que sanciona las Recomendaciones por ley en nuestro país está escrito en potencial, igual que las Recomendaciones originales, es decir que el Estado argentino sancionó por ley que "debería ocuparse de los artistas", no que se va a ocupar. Una pequeña cuestión gramatical que lo cambia todo.

Vivimos en una sociedad que se rige no por la ética, sino por la política, por lo que el paso del "dicho al hecho" tiene mucho que ver con el posicionamiento de los damnificados directos (los artistas de la danza). Y aquí aparece la otra pata de la cuestión ¿Hasta qué punto la invisibilización que han sufrido históricamente los bailarines no es responsabilidad del propio colectivo? ¿Hasta qué punto el hecho de no haber intentado estrategias colectivas sostenidas con anterioridad no es entera responsabilidad de los protagonistas? El artista de la danza tiene dificultades para percibirse como trabajador, y para pensar su hacer como un trabajo más entre otros. Tal vez este sea uno de los mayores problemas pero también la punta del ovillo para empezar a desandar este camino de tanta vulnerabilidad.

El proyecto de Ley Nacional de Danza (S. 1436, 2014), presentado en el Parlamento el 29 de abril de 2014, define en su artículo 3 a los trabajadores de la danza como:

Aquellos trabajadores que se encuentren dentro de las siguientes previsiones:

a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes),

b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores y toda otra función a crearse en el futuro).

Dado que, como está visto, el campo profesional de la danza incluye diversas especialidades, me veo obligada a circunscribir este trabajo a una de ellas: la de intérprete. Esto no quiere decir que las demás especialidades vinculadas no merezcan igual análisis: todo lo contrario. Espero este sea el punto de partida para un trabajo fecundo en esa dirección, trabajo para el que convoco a otros investigadores también interesados en este tema.

En la primera parte de este trabajo me aboco a la construcción de un marco de referencia para el análisis de la actividad, transitando por dos temas que considero cruciales para comprender la dinámica en la que se encuentran inmersos los intérpretes de danza: por un lado, los sistemas de producción en artes escénicas, y por el otro, los marcos regulatorios a los que se hayan sujetos los bailarines a partir del sistema de producción en el que desarrollan su trabajo. Luego, en la segunda parte, expongo los principales problemas a los que se enfrentan los trabajadores de la danza, ítems que contribuyen al encuadre del tema.

Como antecedentes de este trabajo debo citar dos informes internacionales sumamente relevantes: *La situation des professionnels de la création artistique en Europe*, elaborado por el European Institute for Comparative Cultural Research (ERICarts) de Alemania, a pedido de la Comisión de Cultura y Educación del Parlamento Europeo. Este estudio presenta las medidas que se han adoptado en diferentes Estados miembros en cuanto a relaciones laborales, fiscalidad, seguridad social y movilidad para conseguir mejorar la situación socio-económica en la que se encuentran los artistas profesionales.

Por otro lado, el informe titulado *La transición profesional del bailarín* es un estudio elaborado por Richard Poláček y Tara Schneider en el año 2011, para la Federación Internacional de Actores –FIA- que aborda en profundidad el tema de la reconversión profesional.

1.Hacia la construcción de un marco de referencia teórico para la actividad

Los diferentes sistemas de producción en danza

El presente trabajo se inscribe dentro de la llamada Sociología de las profesiones, ya que persigue el conocimiento del funcionamiento de las especialidades artísticas que engloba la danza a través de analizar sus modos de organización y de estructuración interna.

Ahora bien, en el campo de la danza existen una diversidad de situaciones profesionales debido no sólo a que el trabajo en danza engloba diferentes especialidades (bailarín, coreógrafos, ensayista, director, maestro, etc.), sino también a los diferentes 'sistemas de producción' existentes. Según Schraier (2008, capítulo 2), los sistemas de producción en artes escénicas –entre ellas, la danza- están determinados por las diferencias fundamentales que encontramos entre las organizaciones artísticas en relación a: sus modos de constitución, organización y administración, la forma utilizada para producir, promover y exhibir espectáculos, a las diversas fuentes de financiación de sus proyectos, y a las distintas regulaciones que las enmarcan.

El autor da cuenta de cuatro sistemas de producción en artes escénicas: el sistema público, el privado, el independiente y el amateur.

El **sistema de producción público** está conformado por los cuerpos estables, generalmente residentes en teatros públicos, que desarrollan una actividad de carácter permanente y que poseen financiamiento del Estado. Su principal objetivo es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través del arte de la danza a nivel profesional, como una forma de servicio público. Generalmente los espectáculos que allí se realizan son de producción propia. En el caso de nuestro país el sistema de producción pública se subdivide a su vez en cuatro subsistemas: el nacional, el provincial y el municipal y el de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. No integran este sistema de producción pública los organismos estatales de apoyo o fomento a la producción independiente, ya que no es su fin producir espectáculos sino subvencionar a los colectivos independientes.

El **sistema de producción privada**, por su parte, está regido por empresarios y empresas de espectáculos (sociedades comerciales), la mayoría de larga trayectoria en el medio, que invierten y arriesgan capital propio, o se asocian con terceros para financiar producciones a nivel profesional. El objetivo principal (aunque no el único) de este sistema de producción es la

rentabilidad económica. Muchos de estos empresarios son también propietarios o arrendatarios de salas de gran capacidad, en donde realizan producciones propias o de terceros. La mayoría de estas salas se encuentran concentradas en unas 20 cuadras de la ciudad de Buenos Aires (las salas de "calle Corrientes"), acotándose el circuito comercial del país casi exclusivamente a esto, a excepción de las temporadas veraniegas en determinadas plazas del interior del país.

Por otro lado, encontramos también empresarios ajenos al mundo de las artes escénicas. En algunos casos, son empresarios independientes que deciden invertir y llevar adelante la producción de un espectáculo de artes escénicas; en otros, son empresarios consolidados en otros rubros, que incorporan lo escénico (en general danza y música) como parte de productos gastronómicos o directamente turísticos. Podríamos incluir aquí a las Casas de tango -fundamentalmente preparadas para el público extranjero-. Se trata de un espectáculo que efectivamente conjuga lo gastronómico, lo musical y lo dancístico, pero donde la danza sin dudas es el principal atractivo. Otros casos similares serían los cruceros, los boliches, los bares; etc. Las producciones de TV que incorporan bailarines serían otro caso de este tipo.

Un tercer caso de empresarios independientes dentro del sistema privado lo constituyen los bailarines empresarios –*company owners*-, en general artistas de trayectoria, que lograron crear su propia compañía y realizan giras por todo el país y el extranjero.

Hasta aquí la descripción de los sistemas público y privado. Ahora bien, la mayor parte de la producción de danza en nuestro país de desarrolla dentro del **sistema de producción independiente** (también llamado alternativo o no oficial). Aquí cabe una aclaración: ocurre frecuentemente que cuando hablamos de danza independientes se confunde el modo de producción (independiente) con una estética o disciplina determinada (la danza contemporánea). En este caso, estoy haciendo referencia estrictamente a la forma de producción, es decir que la danza, ya sea clásica, folklore u otra, si se desarrollan bajo esta modalidad, es aquí considerada formando parte del sistema independiente.

Este sistema se caracteriza por el desarrollo de formas sencillas y colectivas de producción y autofinanciación, con modos de organización democrática y cooperativa en los que la característica esencial es la autogestión. A diferencia del sistema privado, donde es el empresario quien invierte su dinero en la producción, en las cooperativas artísticas independientes son los mismos trabajadores los que invierten capital de sus bolsillos. Dice

Bayardo: “Desde su misma constitución, las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantía que el trabajo de sus miembros” (como se citó en Schraier, 2008, p.32). El estudio de diagnóstico *La escena de la danza independiente en la ciudad de Buenos Aires* (Sluga y Aramburu, 2010), también da cuenta de la problemática del financiamiento de las producciones escénicas independientes. En él se indaga sobre los significados e implicancias de la independencia en danza: para los artistas, la independencia se desenvuelve sobre dos nociones fundamentales; una de ellas es la libertad creativa, la otra, es la precariedad de la producción (la escasez de recursos para la producción es la experiencia común a todos los artistas, y es uno de los rasgos que define al colectivo, ya que opera como rasgo diferenciador de la danza independiente). En este contexto, poder vivir de la danza independiente en calidad de artistas, sustentarse como coreógrafos, realizadores e intérpretes y poder desarrollarse como tales; es una utopía para la gran mayoría.

Por último, Schraier da cuenta de un conjunto de otras formas de producción que podríamos englobar y llamar ‘sistema amateur’, en el que encontramos microsistemas o pequeños modelos productivos, cuyos fines son muy distintos de los de los sistemas de producción antes mencionados. Entre ellos, los microsistemas de producción vocacional, comunitario, universitario, aficionado, etc., en el que la característica compartida es que el proyecto es un proceso interno sin fines de presentación pública.

Dado que por definición aquello que es ‘amateur’ se contrapone a ‘profesional’, he decidido no considerar el sistema de producción amateur en mi trabajo. Se trata de una decisión que busca delimitar el objeto de estudio. Sin embargo, no ignoro que, dadas las características del trabajo artístico, la delimitación de quién es profesional y quién no en danza ameritaría todo un trabajo específico. En este sentido debo señalar, siguiendo a Ardenghi (2010), que para la Sociología es todo un desafío intentar definir quienes se podrían considerar exactamente artistas y quienes no, o en este caso, quienes serían artistas profesionales y quienes aficionados. Según la autora, resulta relativamente sencillo definir quién es profesional y quién no en otros campos de actividad: el título obtenido, los ingresos o la pertenencia a asociaciones profesionales son indicadores claros. Sin embargo, diversos estudios señalan que es común que los artistas tengan otras ocupaciones que les proporcionen ingresos, y que la actividad artística se orienta sólo parcialmente a una finalidad económica. Ardengui sigue a Heinich al decir que, para complejizar las cosas, la práctica artística puede aprenderse sin

pasar por la enseñanza oficial, y las estructuras de afiliación colectivas prácticamente no existen desde el fin de las corporaciones y la caída de las academias (pp.18, 19).

Por ello, aunque para Becker (1983) "las profesiones artísticas pueden ser analizadas en los mismos términos y con las mismas herramientas que los otros dominios de actividad, es decir, que el arte puede ser analizado como un trabajo y el artista como un trabajador" (como se citó en Panaia, 2013, p.1), el campo artístico ofrece peculiaridades que lo tornan complejo y atípico.

Esto se hace evidente cuando se intenta, como lo hace este trabajo, hacer un recorrido por los marcos regulatorios de la actividad de la danza, y surge inevitablemente la comparación con la regulación del trabajo convencional. La dificultad existente para poder encuadrar a los artistas en general dentro del marco normativo del derecho del trabajo radica en que el sistema de relaciones laborales de nuestro país tiene un perfil marcado por la actividad industrial, signada, en sus orígenes, por la producción industrial a gran escala. Producto de esta realidad, el encuadre jurídico de lo que se considera trabajo o no tiene este sesgo, y las actividades artísticas, plagadas de atipicidades sin estar del todo desvincularlas de la legislación laboral, se transforman en fenómenos particulares. (Proyecto de Ley 'Régimen de trabajo de ejecutantes musicales', D. 2958, 2011, Fundamentos)

Marcos regulatorios generales en los que se inscribe la actividad de los bailarines

Los trabajadores de la danza pueden desempeñar su tarea o bien en el marco de una relación laboral (sea ésta reconocida como relación de dependencia o no); o bien como generadores de su propio empleo (autoempleo, emprendedores/ trabajo cooperativo)

2.1-Relación laboral

Según nuestra legislación, la relación laboral implica que una persona realiza actos, ejecuta obras o presta servicio en favor de otra, bajo la dependencia de ésta, en forma voluntaria y mediante el pago de una remuneración (Ley de Contrato de trabajo, 1974, art.21). Es decir que en la relación laboral hay un empleador que contrata y un trabajador que obra en favor de aquel, y cuyo estatus depende de la naturaleza jurídica del contrato que lo liga al primero.

2.1.1 Trabajadores en relación de dependencia

Se encuentran en este régimen los artistas que se desempeñan en el sistema público, aunque no todos.[1]

Se rigen por el Derecho laboral administrativo, específicamente, por las disposiciones estatutarias que les sean aplicables, algunas de las cuales remiten supletoriamente al régimen general de empleo público.[2] Los bailarines en relación de dependencia gozan, como cualquier otro trabajador, de vacaciones pagas, seguridad e higiene, obra social, aportes jubilatorios, representación y negociación colectiva, tribunales especializados, etc.

En cuanto a la duración del contrato, en general este lazo se da bajo la forma de contrato por tiempo indeterminado, aunque no excluye la forma de contrato de término fijo o planta transitoria.

2.1.2 Trabajadores Intermitentes asalariados (asalariados temporales)

Se encuentran en este régimen algunos de los artistas del sistema público (contratos renovables anualmente o por temporada) y los artistas del sistema privado -que trabajan generalmente por proyectos (de un día, una semana, un mes, o una temporada de duración), contratados por una empresa o empresario teatral, televisivo, gastronómico, e incluso por otro artista-.

En este caso, la relación de trabajo no se enmarca en el Derecho laboral administrativo, sino en el Derecho civil, ya que se celebran contratos de locación de servicio o de obra.

Dado que en este marco el trabajador es un "proveedor de servicios", se le exige facturar como monotributista. Esto implica que, como cualquier otro monotributista, realiza él mismo sus aportes previsionales (jubilación y obra social).

El artista, aunque jurídicamente sea considerado un proveedor de servicios (por el tipo de contrato que celebra) es llamado aquí 'intermitente asalariado' justamente para dar cuenta de que en realidad se trata de una relación de dependencia no reconocida (Ver apartado "El no reconocimiento de la relación de dependencia en el caso de los asalariados intermitentes").

El bailarín bajo este régimen tiene derecho a una remuneración, cobro por ensayos, vacaciones, feriados, obra social; sin embargo, al no reconocerse la relación de dependencia, no se le realizan aportes jubilatorios.

2.2 Autoempleo / Formas cooperativas

Los artistas que se desempeñan en el sistema Independiente pueden ser considerados autónomos o emprendedores en el sentido en que generan su propio trabajo; pero más que a partir de la figura del emprendedor individual, este tipo de trabajo debe ser pensado a partir del modelo cooperativo, ya que difícilmente el trabajo artístico sea unipersonal. Lo que es claro es que no hay relación laboral, no hay empleador y empleado, sino una forma cooperativa de organización del trabajo.

En caso de que exista subsidio a la producción de obra, el gestor del proyecto (en general el coreógrafo), al tener la necesidad de rendir gastos, debe exigir al bailarín que le facture sus honorarios (el coreógrafo está obligado a destinar parte del subsidio al pago de los bailarines). En este caso, y aunque podría pensarse que se trata de una relación laboral, no es así: el bailarín factura a nombre de la obra, no del coreógrafo. La obra se concreta gracias a la existencia de fondos estatales que se destinan a este tipo de producciones. En última instancia, y aunque esto no se plasme de esta manera, sería el Estado quien contrata a través de un intermediario, el artista coreógrafo.

Dado que el interés fundamental de esta parte del trabajo es dar cuenta de los marcos regulatorios dentro de los que se desarrolla la actividad del bailarín, resulta esencial resaltar lo siguiente: en el caso del trabajo independiente/cooperativo no existe marco regulatorio. Las cooperativas de trabajo artístico en danza no cobran existencia jurídica, a excepción de contados casos.

2.Principales problemas a los que se enfrentan los trabajadores de la danza

- Trabajo sin cobertura de ART

El cuerpo del bailarín es su herramienta de trabajo. Partiendo de esta premisa, es imposible pensar que un artista pueda desarrollar plenamente su profesión si no cuenta con ART, pero esto es lo que usualmente sucede. Las lesiones y otras enfermedades o accidentes productos de la actividad deben ser consideradas laborales, y en consecuencia atendidos por una Aseguradora de Riesgos del Trabajo. Si se tiene esta precaución con cualquier trabajador, mucho más debería suceder en el caso de los bailarines.

- No reconocimiento de la relación de dependencia en el caso de los asalariados intermitentes

La relación de dependencia es una realidad que, en el sector artístico, en razón de los lazos particulares y de la naturaleza del trabajo, se niega. Los empresarios aprovechan la atipicidad del trabajo artístico para eludir sus responsabilidades, y empujan a los artistas a devenir monotributistas (contrato de locación de servicios). Los bailarines que trabajan por proyectos (contratos de corta duración o con fecha de caducidad) no reciben aportes jubilatorios. El punto es que la 'Relación de trabajo', según la define nuestra ley, es innegable. La duración del contrato no puede ser esgrimida para sostener que no se trata de una relación de dependencia: "Habrá contrato de trabajo, cualquiera sea su forma o denominación, siempre que una persona física se obligue a realizar actos, ejecutar obras o prestar servicios en favor de la otra y bajo la dependencia de ésta, durante un período determinado o indeterminado de tiempo, mediante el pago de una remuneración. Sus cláusulas, en cuanto a la forma y condiciones de la prestación, quedan sometidas a las disposiciones de orden público, los estatutos, las convenciones colectivas o los laudos con fuerza de tales y los usos y costumbres". (Ley de contrato de trabajo, 1974, art. 5).

Por su parte, la Ley de Sistema integrado de jubilaciones y pensiones (1993) dice en su artículo 2º Inciso 5 que están obligatoriamente comprendidas en el SIJP (Sistema Integrado de Jubilaciones y Pensiones) y sujetas a las disposiciones que sobre afiliación establece esta ley y las normas reglamentarias que se dicten, las personas físicas mayores de dieciocho (18) años de edad que en cualquier lugar del territorio del país presten en forma permanente, transitoria o eventual, servicios remunerados en relación de dependencia en la actividad privada.

- Jubilación

Ya mencionamos que el bailarín que se desempeña en relación de dependencia tiene los mismos derechos que cualquier otro trabajador, entre ellos, el derecho a gozar de una jubilación. Sin embargo, el trabajo del bailarín presenta cuestiones atípicas que deben ser tenidas en cuenta a la hora de pensar un régimen adecuado. En el caso sobre todo del bailarín clásico, existe un impedimento real de desarrollar igual tarea a una edad avanzada que en la juventud, pero al bailarín se le exige la misma edad para jubilarse que a cualquier otro trabajador. El tema no es de sencilla resolución, pero las estrategias de implementación de Programas de reconversión laboral en otros países parecen un camino posible.

Ahora bien, del universo de artistas en relación de dependencia, muy pocos se ven beneficiados por un régimen jubilatorio especial. Es el caso únicamente de los artistas que conforman los cuerpos estables de la provincia de Buenos Aires (Ballet del Teatro Argentino de La Plata y Ballet del Sur de Bahía Blanca).[3] Estos trabajadores gozan del sistema 20/40 (veinte años de aporte, 40 años de edad). Existe un antecedente al respecto: en 1974 se estableció un régimen especial de retiro para los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón. La normativa establecía que los bailarines se jubilaran con 20 años de servicio y a los 40 de edad como mínimo, aunque podían también optar por continuar en actividad luego de esa edad si querían y se encontraban en condiciones físicas satisfactorias. Pero desde comienzos de los '90 y durante esa década, cuando Buenos Aires aún no era ciudad autónoma, ocurrieron una serie de modificaciones en la relación laboral que significó para los integrantes del Ballet el paso de su caja jubilatoria a la Nación y, finalmente, en diciembre de 1996, se suspendió la aplicación de la ordenanza municipal 29.604, la del '20/40' (Bertolini, 2008). Esta singularidad de que un organismo pertenezca al Poder Ejecutivo de una jurisdicción (en este caso Ciudad Autónoma de Buenos Aires), pero que a la vez sus trabajadores realicen aportes jubilatorios a un organismo de otra jurisdicción (en este caso Nación) presenta un considerable escollo a la hora de plantear volver a un régimen jubilatorio especial para los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón. También los bailarines del Ballet Estable de la provincia de Tucumán y del Ballet Oficial de la provincia de Córdoba gozaban del régimen especial 20/40 según lo establece la legislación de cada una de estas provincias (Ley N° 5.840 de Cuerpos artísticos de la provincia de Tucumán, y Ley N° 8024 de Régimen general de jubilaciones, pensiones y retiros de la provincia de Córdoba). Sin embargo, en la actualidad este beneficio no se hace efectivo en ninguno de los dos casos.

Hoy en día el reclamo de un régimen jubilatorio acorde es unánime entre artistas de diversas compañías de la órbita nacional y algunos de ellos impulsan proyectos de ley al respecto.[4] Pero es necesario aclarar que, aunque este proyecto se aprobara, quedarían por fuera aún los bailarines de compañías oficiales provinciales, municipales y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Creo que el desafío es pensar un régimen integrado.

He dado cuenta hasta aquí de los regímenes previsionales de los bailarines que se desempeñan en el sistema público, donde el principal problema es la edad de retiro o la no implementación de programas de reconversión laboral. Debo ahora hacer foco en la situación del resto de los trabajadores: he dado cuenta en el apartado anterior de la situación de los

asalariados intermitentes. En cuanto a los independientes, estos artistas tampoco cuentan con aportes jubilatorios porque al no estar regulada la actividad, no hay ningún régimen que las alcance ni obligación de realizar aportes.

- Inexistencia jurídica de los independientes / cooperativas

Como se mencionó anteriormente, las cooperativas de trabajo artístico en danza no cobran existencia jurídica, a excepción de contados casos. Al no estar regulada la actividad, no hay ningún beneficio que alcance a los trabajadores. En otras palabras, los bailarines independientes realizan su actividad en la más inmensa precarización.

A veces sucede que efectivamente se da la constitución de una "Sociedad accidental de trabajo" (vulgarmente conocida como cooperativa aunque jurídicamente no lo sea).[5] Pero la creación de este tipo de Sociedad se da sí y sólo si la sala que un grupo 'x' contrata para presentar su trabajo lo exige. Esta exigencia se efectiviza con la inscripción de la Sociedad en la Asociación Argentina de Actores (AAA), y las salas que la demandan lo hacen como manera de deslindar la responsabilidad civil por riesgos del trabajo.

Al estar inscriptos como cooperativas, los artistas deben obligatoriamente depositar el 6% de su recaudación neta en la AAA (3% como aporte sindical y 3% como aporte para la Obra social de actores), sea que estén afiliados a la AAA o no. El problema, entonces, es doble: primero, porque el porcentaje de bailarines independientes afiliados a AAA es ínfimo (y claramente, quienes no están afiliados nunca se beneficiarán con los aportes realizados); y segundo, porque aunque estuvieran todos agremiados, se trata de un sindicato que acoge a los bailarines, pero no es un sindicato específico de trabajadores de la danza, es decir, los problemas específicos de la actividad no están contemplados.

Las Sociedades accidentales de trabajo son asociaciones transitorias conformadas para la realización de un solo espectáculo, lo que obliga a la formación de nuevas sociedades para cada nuevo emprendimiento. Esta existencia temporal las hace endebles, pero responde a la lógica del trabajo artístico en la actualidad: la asociatividad se da por proyecto puntual, los grupos se forman no para permanecer a través del tiempo como antiguamente sucedía, sino para llevar a cabo un proyecto al cabo de cual el grupo se disuelve.

- Ausencia de un régimen fiscal acorde

La no regulación de la actividad no sólo no otorga beneficios, sino que tampoco establece obligaciones. El trabajo de los bailarines en el sistema independiente se desarrolla en gran parte “en negro”, pero difícilmente puedan cargarse las tintas sobre los artistas: el Estado nacional no se ha sentado aún a pensar cómo hacer para que este tipo de trabajos se encuadren en la ley, sin que los trabajadores se vean perjudicar por un régimen que a todas luces no contempla las características de su trabajo. Muchas veces, cuando se obtienen subsidios a la producción de obra, se le exige al coreógrafo pagar el trabajo del bailarín, y al bailarín, facturar por su trabajo. Sin embargo, el régimen de Monotributo eventual no existe más, y no hay otro que lo haya suplantado o contemple situaciones laborales de este tipo (eventuales, intermitentes, o como queramos denominarlas).

- La inexistencia de un sindicato específico de la actividad

Los profesionales de la danza enfrentan dificultades a la hora de estructurar una organización representativa propia. El hecho de que la realidad laboral de los bailarines sea ampliamente diferente de acuerdo al sistema de producción en el que desarrollen su actividad, entre otros factores, no contribuye a la concreción de una entidad gremial propia.

En el caso de los bailarines de compañías estables (sistema oficial), los bailarines se encuentran afiliados a diferentes sindicatos -del ámbito nacional, de las diferentes provincias y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires- de trabajadores estatales. En el caso de los bailarines que trabajan en el sistema privado, hay tres sindicatos que se dividen y a veces disputan la representación legal de los bailarines en los distintos ámbitos de trabajo: la AAA (Asociación Argentina de Actores), SADEM (Sindicato Argentino de Músicos) y la UADAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades).

Según Sousa (2015) la AAA y la UADAV se disputan la representación de los bailarines desde hace tiempo. Dice el autor:

> El enfrentamiento resurgió luego de que en 2012 Artistas de Variedades levantara la quiebra que había sufrido en 1995. En aquel momento, Actores había absorbido al grupo de bailarines que quedó sin representación.
>
> La personería gremial de Actores data de 1947 y la de Variedades, de 1953. Desde entonces, la historia política del país ha atravesado el conflicto. En el ’47, la personería gremial de Actores, además de actores, directores, apuntadores, escenógrafos, etc., incluía también a “cuerpos de baile”. Cuando en el ’53, el

> peronismo le otorga la personería a la Uadav, el choque no tarda en llegar. En 1973, Actores consigue su primer convenio colectivo de trabajo, que incluía -naturalmente- a los bailarines. Variedades lo obtiene dos años después. La disputa sobre quién representaba a los bailarines, una vez más, recrudeció.

En ese entonces, existía una división tácita de ámbitos en los que cada sindicato ejercía la representación: UADAV representaba a los bailarines de los circos, las casas de tango y los varieté, y la AAA, en cambio, abarcaba a los bailarines de las comedias musicales y los espectáculos teatrales con bailarines, siendo los bailarines de revista un constante motivo de disputa. Esto ya no es así.

En cuanto a SADEM, Sousa narra que luego de la quiebra de Variedades, fue SADEM quien absorbió a los bailarines de las Casas de tango y hace dos años, fue el propio SADEM quien pidió que los bailarines pasaran a Actores pero sobrevino un cambio de autoridades y el acuerdo naufragó. No obstante, la AAA comenzó a actuar de oficio en ese rubro y hoy los bailarines de algunas Casas de Tango están bajo su representación, y otros bajo la representación de la UADAV.

¿Cuáles son hoy, concretamente, las condiciones en que cada uno de estos sindicatos acoge a los bailarines? Todos establecen las tarifas mínimas que los intérpretes deberían cobrar y tienen Convenios colectivos de trabajo según el ámbito. En el caso de Actores, la institución divide las tarifas mínimas según se trate de Teatro, TV, Cine o Publicidad, y por categoría de artista. La AAA fija las tarifas mínimas de acuerdo a categorías prefijadas, distingue entre bailarines grupales o solistas, pero en todos los casos los bailarines son los artistas a los que menor jerarquía les concede, revistiendo los artistas de la danza la misma jerarquía que el apuntador. El sindicato de Músicos también tiene convenios por cada ámbito de trabajo: teatro, TV, discos, shows, bailes y fiestas, locales nocturnos, restaurantes, pubs, locales bailables, hoteles, circo y casas de tango. En el caso de SADEM, no se le concede menor jerarquía al bailarín, pero tampoco se percibe ninguna división especifica al área bailarines, y sí todos los detalles en relación al ejecutante musical.[6]

Artistas de Variedades establece categorías de artistas, entre las que se encuentran las de bailarín solista, bailarín de conjunto, pareja de baile, coreógrafo y ayudante de coreógrafo (estas últimas categorías no están contempladas en los demás gremios). Sin embargo, en el Convenio colectivo Nº 1330/13 "E" (2013) que celebra con Casas de tango, establece una

categorización de artistas que los divide no por género artístico, sino por cualificación artística (Categoría 1: Artistas principiantes o iniciales; Categoría 2 Artistas semisenior o con pequeña aportación al espectáculo en general; Categoría 3: Artista Senior o aquél que sin tener la característica o el rol de protagonista, ocupa un lugar relevante en la representación general del espectáculo y ayudantes de coreógrafo; Categoría 4: Artista protagonista principal, es aquél sobre el que recae la parte más importante del show, claramente diferenciado del resto y coreógrafos; Categoría 5: Artista Convocante, es aquél que realiza un aporte especial y autónomo al show y tiene una trayectoria reconocida nacional e internacional adquirida a través de los años. La categorización incluye además al personal técnico.

El hecho de que no exista un sindicato específico de trabajadores de la danza merma la posibilidad de una cabal defensa de los derechos de los trabajadores bailarines, ya que, como ya se mencionó, su trabajo posee características únicas. Un sindicato general nunca podría contemplarlas cabalmente, y un sindicato específico de otra rama del arte tampoco. No se trata de mala voluntad o de categorizaciones desventajosas: se trata de la especificidad del trabajo del bailarín, y es ésta la que debe ser atendida.

Conclusiones

Tal vez la respuesta a por qué las ciencias sociales no han considerado hasta el momento a los artistas de la danza como un colectivo laboral digno de análisis reside en las características del mismo colectivo. La danza no sólo no se ha ocupado hasta el momento de sentarse a debatir sus problemas, sino que en muchos casos los artistas transcurren su quehacer sin siquiera tomar conciencia de la precariedad de su situación. Muchos no perciben la situación como desventajosa, sino como 'natural', como siempre ha sido.

La idea neo-romántica del artista, prevaleciente aún hoy, no ayuda. La concepción del artista como sujeto casi extra-humano continúa moldeando subjetividades, fundamentalmente las de los propios artistas. ¿Derechos laborales? ¿Condiciones de trabajo dignas? ¿Trabajo pago? ¿Qué es eso? Preguntan muchos bailarines. Efectivamente un importante número de trabajadores de la danza (fundamentalmente los que trabajan en el sistema independiente) no conocen el trabajo remunerado. Si en Buenos Aires, que tiene su –pequeño- circuito de danza se dan situaciones de precariedad, en las distintas provincias del país parece una utopía pensar que los artistas de la danza vayan a verse alguna vez compensados económicamente por lo que hacen.

A lo largo de este trabajo he intentado dar cuenta de la situación laboral de los bailarines. Quisiera repasar ahora los puntos esenciales que se desprenden del mismo:

- El campo profesional de la danza incluye diversas especialidades. La de intérprete es sólo una de ellas.
- Existen diferentes sistemas de producción en danza, y las situaciones laborales de los artistas son muy distintas de acuerdo al sistema de producción en el que realicen su actividad.
- El sector no cuenta aún con leyes marco ni de fomento, pero aspira a tenerlas.
- En relación a los marcos regulatorios generales en los que los bailarines desarrollan su actividad, podemos decir a grandes rasgos y sin pormenorizar que la actividad de los artistas del sistema público está regida por el Derecho laboral administrativo, la de los bailarines que trabajan en el sistema privado, por el Derecho civil; y que la actividad de los artistas del sistema independiente carece de marco regulatorio. No existe regulación específica para la actividad de los independientes (ni en el plano laboral, ni en el fiscal ni en el previsional) y este es uno de los principales problemas descriptos.

- Otros problemas igualmente importantes a los que se enfrentan los bailarines son el trabajo sin cobertura de ART, el no reconocimiento de la relación de dependencia, el problema jubilatorio y la inexistencia de un sindicato específico de la actividad; situaciones todas que deberían enfrentarse teniendo en cuenta la atipicidad del trabajo del bailarín.

Afortunadamente, el sector comienza a plantearse sus problemas, a organizarse, a constituirse como sujeto político. Resulta fundamental que así sea porque ninguna política pública ni cultural, ni de reconocimiento de derechos laborales tomará cuerpo sin el activo protagonismo de los interesados.

Lista de Referencias

Achugar, H. (1999). La incomprensibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina. En García Canclini N. y Moneta, C. (Coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA.

Ardenghi, V. (2010). *Aportes para pensar la relación entre trabajo, campo artístico y trayectorias profesionales de jóvenes graduados de Bellas Artes*. Trabajo presentado en el X Congreso Español de Sociología, Pamplona, España. Disponible en http://www.fes-web.org/uploads/files/modules/congress/10/grupos-trabajo/ponencias/201.pdf

Bayardo, R. (1990). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. *Boletín del Instituto de Artes Combinadas* –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Becker, G. S. (1983). Inversión en Capital Humano e ingresos. En L. Toharía (Ed.), *El mercado de trabajo: teoría y aplicaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Bertolini, C. (8 de agosto de 2008). La jubilación, un problema en danza. La Nación. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1040738-la-jubilacion-un-problema-en-danza

Convenio Colectivo de Trabajo Nº 1330 “E” (2013) entre Unión Argentina de Artistas de Variedades y las salas Teatro Metro S.A. y El Chanta Cuatro S.A. Disponible en http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/221770/norma.htm

D. 2958, 129° Período legislativo (2011).

European Institute for Comparative Cultural Research –ERICarts- (2006) *La situation des professionnels de la création artistique en Europe* [La situación de los profesionales de la creación artística en Europa]. Disponible en http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Situation_artistes.pdf

Ley N° 20.744 de Contrato de Trabajo. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 27 de septiembre 1974.

Ley N° 24241 Sistema integrado de jubilaciones y pensiones. Boletín Oficial de la República Argentina, 18 de octubre de 1993.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1980). *Recomendación relativa a la condición de artista.* Disponible en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Panaia, M. (2013). *Las profesiones artísticas: notas sobre su organización atípica*. Trabajo presentado en las X Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en http://www.aacademica.com/000-038/572.pdf

Poláček, R. y Schneider, T. (2011) *La transición profesional del bailarín* (Manual de EuroFIA). Disponible en http://www.fia-actors.com/uploads/Dancers-Handbook_ES.pdf

S. 1436, 132° Período legislativo (2014).

Schraier, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos.* Buenos Aires: Editorial Atuel.

Sousa, D. (2015). ¿Cuánto ganan los bailarines? *Balletin Dance. La revista argentina de danza.* Disponible en http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=945&Itemid=1095

Sluga, C. y Aramburu, M. (2010). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires: estudio diagnóstico cualitativo exploratorio* (Resumen ejecutivo), Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Notas

[1] Las organizaciones del sistema público cuentan con una importante plantilla de personal, conformada por agentes que a priori deben considerarse públicos, dado que la relación laboral se establece con organismos estatales que persiguen fines públicos y se financian con fondos de idéntica naturaleza. Los distintos ordenamientos aplicables establecen regímenes estatutarios para estos trabajadores, que contemplan –en general- algún grado de estabilidad. Así, encontramos regímenes de planta permanente, a la que se accede por concurso, incorporándose con ello a una carrera administrativa, de la que no pueden ser separados, en principio, salvo justa causa debidamente comprobada por el procedimiento administrativo correspondiente. Pero además de este sistema se prevé, también, una planta transitoria, conformada por bailarines sujetos a contratos a plazo fijo, o a designaciones meramente temporarias, e incluso a contratos de locación de servicios. Estas distintas modalidades, muy diversas en cuanto a los caracteres de las respectivas relaciones laborales, suelen coexistir, incluso dentro de una misma compañía.

[2] Así, por ejemplo, la ley N° 12.268 de la Provincia de Buenos Aires (1999) que sanciona el Régimen de las actividades artísticas, técnicas y complementarias, en su art. 23.

[3] Ley N° 10.564 de la provincia de Buenos Aires (1987), que incorpora al Decreto Ley N° 9650 de Régimen provisional de agentes provinciales (1980) el reconocimiento de la jubilación ordinaria del personal artístico que se desempeña en cuerpo de baile.

[4] Ver Proyecto de Ley Régimen de jubilaciones y pensiones para los integrantes de los cuerpos estables estatales de bailarinas y bailarines, que impulsan los miembros del Ballet folklórico nacional (D. 3245, 132º Período legislativo, 2014).

[5] Ver Reglamentación laboral Sociedades Accidentales de Trabajo para Cooperativas de Teatro. Asociación Argentina de Actores, 2 de mayo de 1968.

[6] Ver http://www.actores.org.ar/institucional/escalas-salariales y http://www.sadem.org.ar/ Entrada 'Gremiales', Entrada 'Convenios colectivos-Subsidios de la Ley 3022/09'.

